DOI: 10.22455/978-5-9208-0610-9-587-600

А. Ю. Большакова

ВИДЕНИЕ КАК ЖАНР ЛИТЕРАТУРЫ РУССКОГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ И ДЕРЕВЕНСКАЯ ПРОЗА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX В.

Аннотация: Автор статьи обращается к малоисследованной проблеме продолжения традиций средневековой словесности в русской литературе второй половины XX в. Предметом рассмотрения становится претворение средневекового жанра видения в деревенской прозе. В центре внимания — вопросы эволюции и модификации жанра; значения именования, композиции и психологизма, литературного документализма и историзма в сохранении жанровой традиции и ее обновлении.

Ключевые слова: жанровая традиция, литература русского Средневековья, жанр видения, деревенская проза, именование, историзм, документализм.

A. Yu. Bolshakova

THE VISION AS A GENRE OF LITERATURE OF THE MEDIEVAL RUSSIA AND THE VILLAGE PROSE OF THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY

Abstract: The author of the present article addresses the little-studied problem of continuation of medieval traditions in the Russian literature of the second half of the 20th century. The subject of considerations is the realization of the medieval genre of vision in the Village Prose. The author focuses on the problems of evolution and modification of the genre; a mining of naming, composition and psychologism; literary documentalism and historicism in the preservation of the genre tradition and its renewal..

Keywords: genre tradition, Russian literature of the Middle Ages, genre of vision, Village Prose, naming, historicism, documentalism.

Существуют три противоположных взгляда на претворение традиций литературы русского Средневековья в XX в. Во-первых, радикальное суждение, что средневековая словесность вовсе никакая не литература и литературных жанров в те давние времена не существовало. Другая версия, культивируемая с середины прошлого века, состоит в принципиальном отделении средневековых жанров от их по-

следующих аналогов в связи со спецификой словесности XI–XVII вв. И, наконец, концепция «литература русского Средневековья как литература», которая, однако, тоже может склоняться к отделению словесности XI–XVII вв. и ее жанровых моделей от литературы XX в. Для разрешения существующих противоречий обратимся к жанровым образцам, разделенным столетиями, и проверим: существует ли некая преемственность? Литературная традиция как таковая?

Есть у ведущего представителя русской деревенской прозы второй половины XX в. В.П. Астафьева книга малой прозы «Затеси». Название второму циклу этой книги «*Видение*» дает лирико-философская миниатюра, в своем именовании отсылающая читателя к известному средневековому жанру. Напомню, что именно видение называют «специфическим феноменом средневекового миросозерцания» [4, с. 5], постепенно завоевывающим позиции самостоятельного жанра и в литературе русского Средневековья[1]. Совсем иная по содержанию и стилю, однако сходная по жанру лирико-философская миниатюра, также названная «*Видение*», присутствует и в литературном наследии другого ведущего «деревенщика» — В.Г. Распутина, что позволяет судить о востребованности этого жанра в ведущем литературном направлении второй половины XX в.

По мнению Н.В. Трофимовой, видение — это «символический жанр, объект которого — явление реальным людям божественных персонажей, пророчествующих о ходе событий, призывающих к определенным действиям, или своим появлением предвещающих дальнейшие события» [8, с. 179]. Трансформации средневекового канона в русской литературе второй половины XX в., как мы увидим далее, соответствуют данному определению, хотя явление Божественного начала «реальным людям» (здесь автору-повествователю) происходит не от лица «божественных персонажей», но в символических образах природного или рукотворного чуда.

[1] «На раннем этапе своего существования они (видения. — *А.Б.*) встречаются исключительно как “малая форма” в составе других жанров средневековой словесности агиографии, исторических сочинений, проповедей и др. В виде отдельных сочинений видения начинают появляться в XVI в. (Видение Хутынского пономаря Тарасия, Повесть о видении Антония Галичанина), сосуществуя наряду с видениями, продолжающими включаться в памятники другой жанровой принадлежности. В силу этой специфики видения как литературное явление изучены неравномерно» [5, с. 3].

О значении жанра видения в движении русской литературы — в частности сибирского региона, родного для Астафьева и Распутина, — свидетельствуют исследования средневековых видений сибирских крестьян: «Видение (или явление) было тем зерном, из которого развились почти все памятники местного сибирского творчества в XVII–XVIII вв. <…> Видения пронизывают всю жанровую систему древнерусской литературы и являются существеннейшим элементом агиографии, исторических сочинений, хождений, торжественного и учительного красноречия» [6, с. 143–144].

Отметим и то, что невольное обозначение и выделение Астафьевым и Распутиным данного жанра через *именование* своей миниатюры происходит в русле средневековой традиции, во времена расцвета этого жанра выделявшей «*видение*» специфическим заголовком.

Сближает миниатюру Астафьева (на которой я сосредоточусь в данной статье как на наиболее наглядном примере претворения жанровой традиции) со средневековыми видениями и сюжетно-тематическая основа. Ведь многие видения в литературе русского Средневековья обращались к ситуации, связанной с *возникновением монастырей/церквей*. На первый взгляд, однако, аналогия может показаться натянутой — ведь в астафьевском «Видении» повествователь видит «настоящий» храм, вроде бы существующий уже в реальности с незапамятных времен. Но так ли? К этому вопросу мы еще вернемся. Пока отмечу лишь, что в основу своего «Видения» писатель кладет старинную легенду о возникновении храма/монастыря на древнем северно-русском озере. Храм открывается автору-рассказчику как чудо красоты, неожиданное и невиданное в приземленной действительности, в этом плане Астафьев явно продолжает визионерскую традицию видения как средневекового жанра.

И у Астафьева, и у Распутина в «Видении» просматривается и соотношение с «пророческими» образцами данного жанра, разъясняющими сакральный смысл событий земной жизни. У Распутина эта грань средневековой традиции связана и с переживанием автором-визионером долгого прощания с миром и предчувствием перехода к смерти. Мотив переходности сосредоточен в символической картине, возникающей в памяти визионера. Это «прощальный пейзаж» [7, с. 627], картина осеннего увядания природы, открывающей

человеку на грани жизни и смерти свой божественный лик. Как отмечают исследователи, «ключевая метафора Видения возвращает к древнерусскому пейзажному мышлению, проявившему в псалме 103 Псалтыри, Шестодневе, в Слове о погибели Земли Русской и Стоглаве» [9, с. 237]: к средневековой традиции восприятия Природы как откровения — книги, написанной перстом Божиим.

«Наиболее известны эсхатологические видения, приоткрывающие тайны загробной жизни. Две другие группы видений связаны с земной жизнью человека: "пророческие", разъясняющие сакральный смысл событий земной жизни человека/города/государства, и видения, регламентирующие духовную жизнь христианина разнообразными предписаниями (например, свершить молебен, выполнить обет и т. п.)» [5, с. 3].

Если распутинское «Видение» соотносится и с эсхатологическими, и с пророческими образцами жанра, то астафьевская миниатюра скорее продолжает традицию пророческих образцов, разъясняющих сакральный смысл событий земной жизни. Пророческая функция видения, содержащего предупреждение о существующей неправедности и о необходимости исправления создавшегося положения[2], также проявляется у писателя. Однако соотнесение астафьевской «затеси» с жанровыми особенностями средневековых видений об основании церкви/монастыря[3] обращает нас и к текстам, регламентирующим духовную жизнь христианина.

Можно предположить, что модификация жанра видения в деревенской прозе XX в. входит в общую линию эволюции данного жанра,

[2] «Так, например, в отписке приказчика Белослудской слободы В. Протопопова, посланной в июне 1688 г. верхотурскому воеводе Г.Ф. Нарышкину, сообщается о явлении двенадцатилетнему Пашке, сыну белослудского крестьянина Игнатия Порадеева, заснувшему на пашне у Абрама Яркина, женщины в белых одеждах. Как определил В. Протопопов, первым услышавший в судной избе рассказ мальчика, это была сама Богородица, которая велела Пашке передать людям, "чтобы перестали матерною бранью бранитца, а будут непрестанут матерною бранью бранитца, и будет де на весь мир от Господа Бога гнев Божий, и от нее <...> туча и камение и град с небес"» (РГАДА. Ф. 210. Оп. 17. Д. 7.4.1. Л. 233» [10, с. 32].

[3] Один из основных мотивов жанра видения предполагает, что «явившиеся святители требуют построить новую церковь и учредить службы в честь Богородицы (Сказания об Абалацкой и Казанской иконах) или же учредить крестный ход (Сказание о иконе Николы)» [6, с. 151].

прослеживающуюся на протяжении всей литературы русского Средневековья. «Возникнув как “малая форма” в составе других жанров древнерусской словесности, видения сохранили свои устойчивые структурно-содержательные особенности, но одновременно претерпели и трансформацию <…>. Видения, связанные с основанием церкви/монастыря, проходят в древнерусской литературе несколько этапов своего развития: становления (Киево-Печерский патерик, XIII век), расцвета (жития основателей монастырей XV–XVI вв.) и, наконец, упадка (поздник жития основателей монастырей) и трансформации (Сказание о явлении Абалацкой иконы Богородицы, XVII в.)» [5, с. 6–7]. Один из наиболее известных примеров — Житие Кирилла Белозерского, составленное Пахомием Сербом, — рассказывает об основании знаменитой Белозерской обители благодаря видению св. Кирилла «О явлении Пречистыа Богородица».

Композиция и психологизм. Сосредоточусь на сакральном видении храма в миниатюре Астафьева. По православной традиции в изображении храма преобладает не горизонтальное, а *вертикальное* измерение, словно соединяющее небо и землю. Образ храма не появляется в астафьевском видении на водной глади озера (как это есть на самом деле — храм стоит на каменном островке), а словно спускается с небес: это «парящий в воздухе храм», постепенно опускающийся на островную землю.

Явление чудного храма обозначено особым эмоциональным сигналом: «*И вдруг <…>*»[4]:

> *И вдруг* над этим движущимся, белым в отдалении и серым вблизи льдом я увидел *парящий в воздухе храм*. Он, как легкая, сделанная из папье-маше игрушка, колыхался и подпрыгивал в солнечном мареве, а туманы подплавляли его и покачивали на волнах своих.
>
> Храм этот плыл навстречу мне, легкий, белый, сказочно прекрасный. Я отложил удочку, завороженный.
>
> За туманом острыми вершинами проступила щетка лесов. Уже и дальнюю заводскую трубу сделалось видно, и крыши домишек по угорчикам. А храм все еще парил надо льдом, опускаясь все ниже и ниже, и солнце играло в маковке его, и весь он был озарен светом, и дымка светилась под ним.

[4] Здесь и далее курсив в цитатах мой. — *А.Б.*

> Наконец храм опустился на лед, утвердился. Я молча указал пальцем на него, думая, что мне пригрезилось, что я в самом деле заснул и мне явилось *видение* из тумана [1, с. 68].

Между сном и явью. В средневековых видениях чудные картины (Богородица и др.) нередко являлись визионеру в тонком сне. Сновидческие колебания наполняют «Видение» Распутина, открывающееся картиной ночных грез автора-повествователя: печальный колокольный звон словно звучит в душе его, предвещая завершение земных сроков. Звукопись предшествует здесь визионерству. Сон и явь сливаются, трудно отделить грезу от реальности.

> <…> Чудится это мне или не чудится? Но почудиться может однажды, дважды, а не каждую ночь с редкими перерывами. Чудиться может и днем, а днем этого не бывает <…>
>
> И кажется мне, что это мое имя вызванивается, выносимое для какой-то примерки. Ничего не поделаешь: должно быть, подходит и мой черед <…>. И глаза мои все чаще обращаются вовнутрь, чтобы различить *прощальный пейзаж* [7, с. 626–627].

И в «Видении» из «Затесей» возникает неопределенное колебание: изумленному визионеру кажется, что он заснул, что все увиденное есть лишь греза. Тем не менее у Астафьева оживает и традиция ранних видений: к примеру, Слова о создании церкви Киево-Печерского патерика XVIII в., где откровение является тайновидцу не во сне, а наяву. С другой стороны, здесь, как и у Распутина, играет роль особенность, связанная с зафиксированной в жанре видения необычностью (для современного сознания) средневекового мировосприятия, переводившего чудесное в разряд реальности.

Ведь «видения не воспринимались читателем Средневековья как вымысел, средневековая литература не признает вымысла. Поэтому, рассматривая видения, нужно попытаться встать на точку зрения средневекового человека, который усматривал в видениях прорывы высшей реальности в повседневную жизнь: так можно было проникнуть *в тайны иного мира* или *увидеть будущее*» [4, с. 10]. Поэтому видения читались как документальные свидетельства…

Документальные основы жанра: именование и историко-культурная реальность

Писатель Новейшего времени своеобычно использует эти установки, переводя открывшееся ему «*чудо*» на вполне реалистическую основу. Чудо красоты — это факт эстетического восприятия автора, вроде бы основанный на вполне земных реалиях.

Документализм. Перед нами — реальный храм на Каменном острове Кубенского озера в Вологодской области, на Севере России. И указанные культурно-географические координаты, и профиль автобиографического лица (повествование от авторского «я») соответствуют установке на точность в средневековых видениях.

У Астафьева повествователь-визионер ссылается на разрушение храма большевиками в 1930-х гг., и, хотя упоминания точной даты посещения Кубенского озера Астафьевым в «Видении», основанном на реальном факте писательской биографии, нет, из общего стиля этой книги заметок «быстрого реагирования» ясно, что событие произошло в период, приближенный к дате первой публикации книги «Затесей» в 1972 г., а не в далекие 1930-е гг.

Вначале в астафьевской миниатюры детально воспроизводится картина рыбной ловли на озере с характеристиками участвующих в ней рыбаков и товарища, с которым автор-повествователь впервые приехал сюда и который комментирует открывшееся ему видение. Всё это — типичные для данного жанра признаки, вносящие в его характеристики черты *литературного документализма*.

Как правило, рассказчик и читатели-слушатели средневекового видения «в полной мере осознают серьезность совершающихся событий и потому так стремятся в описании сохранить все детали: имена участников и возможных очевидцев, время и место действия, обстоятельства видения и точные речи героев. Реальность и достоверность этих деталей вызывает тяготение рассказа к документу <…>. Таким образом, “изустность” рассказов о видении имеет характер не фольклорный, а документальный.

Документальность видения, как и любого чуда, — это и свидетельство его достоверности» [6, с. 154].

Именование. Документальная основа астафьевского «Видения» включает в себя, помимо прочих деталей, *именование*, соответствую-

щее исторической реальности. Повествователю-визионеру называют увиденное на *Кубенском озере Спас-камнем*. Но тут же он расширяет и уточняет именной ареал: «А тут *Спас-камень* — храм! Монастырь» [1, с. 68]. Через именной указатель можно реконструировать точно памятник русской культуры, о котором идет речь: это Спасо-Каменный монастырь, от которого на момент его явления перед повествователем осталась лишь колоколенка.

Распространенное в народе именование «Спас-камень»[5], очевидно, призвано создать максимальное впечатление естественности видения как органичной части природного пространства. С другой стороны, здесь также используется прием постепенного приближения: от слова как «пустой» вербальной формы до проявления в ней сакрального смысла. Ведь, вспоминает повествователь, ему упоминали Спас-камень, когда он собирался в поездку на Кубенское озеро, однако до реального появления Спас-камня на озере именование оставалось для него лишь словом без особого смысла: мол, камень и камень. Однако и дальнейшее расширение (автором и возможным читателем) семантического ареала «Спас-камня» не отвечает на вопрос, почему в видении используется данное именование. Попробуем ответить.

Мера обобщения и историзм. Традиционно православный храм воспринимался в русской духовной культуре как центр мироздания. Отсюда — мера обобщения, способствующего символизации увиденного в астафьевском «Видении». Примечательно, что и в пересказе средневековой легенды о возникновении Спасо-Каменного храма-монастыря в «затеси» отсутствуют имя князя, конкретная дата чудесного спасения и основания храма, а также многая другая конкретика. Но введение этих данных при нынешней информированности читателя и доступности исторических сведений вовсе не обязательно. Достаточно лишь данных автором указателей, по которым читатель вполне может реконструировать исторические сведения. В этом — отличие современных трансформаций жанра, позволяющих автору всемерно экономить текстовое пространство, уделяя больше внимания рецептивному полю автора-повествователя: эмоционально-пси-

[5] На самом деле в народе распространено и еще одно именование: Вологодский Афон.

хологическим оттенкам в его восприятии чудесного, загадочного, необыкновенного.

Реконструкция культурно-исторической подоплеки астафьевского «Видения» в рецептивной сфере читателя[6], однако, немаловажна для обоснования архитектоники обновленного жанра. В конце «Видения» Астафьев открывает мифопоэтические (входящие в состав национальной культурной памяти) и соответствующие им (легенда оказывается реальностью!) исторические основания реального видения через косвенное (данное в авторском пересказе) сказовое слово (спутника повествователя из местных рыбаков). Оказывается, в основе необыкновенного явления на Кубенском озере лежит легенда о белозерском князе Глебе Васильковиче, внуке великого князя Ростовского Константина Всеволодовича, который, спасаясь от врагов 19 августа 1260 г., дал обет основать обитель там, где сумеет добраться до берега. В день Преображения Господня суда князя вынесло на Каменный остров, где и был воздвигнут князем храм в честь Преображения Господня и при нем обитель.

Легенда, на которой основано астафьевское видение, напоминает видение Кирилла Белозерского «О явлении пречистыа богородица, егда явися святому Кирилу и повеле ему отити на Белоезеро», предшествовавшее возникновению Белозерской обители. У Кирилла Белозерского поначалу видение сводится к явлению путеводного света. Он «видит *свѣт, сиающькъ полунощнымъ* странамъ Бѣлаго езера» [2, с. 38]. У Астафьева солярные мотивы не только предваряют явление храма, но постоянно сопутствуют его нисхождению с небес на землю и озеро. «А храм все еще парил надо льдом, опускаясь все ниже и ниже, и *солнце* играло в маковке его, и весь он был *озарен светом*, и дымка *светилась* под ним» [1, с. 68].

«Видение» Астафьева. Современный автор вводит в свое «видение» ряд подробностей, обосновывающих простонародное именование храма «Спас-камнем».

«В честь русского воина-князя, боровшегося за объединение северных земель, был воздвигнут этот памятник-монастырь. Предание

---

[6] Я имею в виду образ читателя, корреспондирующий с образом автора как центром повествовательного мира и возникающий в интенсивном внутреннем диалоге с повествователем (см. о теории образа читателя шире в: [3]).

гласит, что князь, спасавшийся вплавь от врагов, начал тонуть в тяжелых латах и пошел уже ко дну, как вдруг почувствовал под ногами *камень*, который и *спас* его. И вот в честь этого чудесного *спасения* на подводную гряду были навалены *камни* и земля с берега. На лодках и по перекидному мосту, который каждую весну сворачивало ломающимся на озере льдом, монахи натаскали целый остров и поставили на нем монастырь. Расписывал его знаменитый Дионисий» [1, с. 68].

Автор-визионер здесь, как и в средневековом каноне видения, — авторитетное лицо, которому доверено поведать читателю о снизошедшем откровении.

Визионерская традиция жанра раскрывается у Астафьева в постоянном расширении именного ареала слова «видение» в повествовательной речи автора: нагнетании глаголов и оборотов, связанных с органами зрения, восприятия.

Вторая же фраза миниатюры начинается с глагола «не видать», дважды повторяемого и сопровождаемого соответствующим глаголом состояния («запеленалось») для создания эффекта незримости, отгороженности света (на окутанном туманом озере), что, как пелена на глазах у слепого, будет преодолеваться на протяжении всего повествования: «Густой утренний туман пал на озеро Кубенское. *Не видать* берегов, *не видать бела света* — все *запеленалось* непроглядной наволочью» [1, с. 66].

Явление храма сопровождается словами «я увидел», «сделалось видно», «я смотрел на залитый солнцем храм». Сугубо визуальные ряды сопровождаются оборотами, характеризующими необычность, сверхъестественность увиденного — его соотношение собственно с видением и особым состоянием визионера: «мне пригрезилось», «мне явилось видение из тумана» [1, с. 67–68].

Неожиданный эффект визуализации. Особого внимания заслуживает построение миниатюры: по методу визуального приближения — и одновременно фактографического удаления в глубь веков. Первоначальное появление храма дано через масштабное уменьшение, удаление и перевод реального объекта материально-духовной культуры в разряд ее игрушечного, «невзаправдашнего» аналога: храм является «как легкая, сделанная из папье-маше игрушка». Затем он начинает приближаться к визионеру, словно плывя в мире, где вода и небо слито воедино: «Храм этот *плыл навстречу мне*, легкий,

белый, сказочно прекрасный». На самом деле достаточно посмотреть на современные фото, чтобы представить себе белый чудесный храм, стоящий на острове, но, кажется, плывущий среди вод озера. Но в видении приближение храма превращается в нисхождение с небес: «А храм все еще парил надо льдом, опускаясь все ниже и ниже». Приземление храма настолько ирреально, что визионеру кажется сном наяву. Материализации храма сопутствует вербальное обозначение жанра этой необычной «затеси» — «видение»: «Наконец храм опустился на лед, утвердился. Я молча указал пальцем на него, думая, что мне пригрезилось, что я в самом деле заснул и мне явилось *видение* из тумана» [1, с. 68].

И тут в повествование врезается информационный блок, рассказывающий о старинной легенде как отражении реальных обстоятельств возникновения храма и о его судьбе в атеистические времена: в советское время весь монастырь был уничтожен, осталась лишь белая колоколенка, которую, собственно, и видит повествователь. Таким образом, перед нами — явный визуальный парадокс. Повествователь *не мог видеть храм как таковой, не мог видеть и весь монастырь,* который в 1925 г. был закрыт, пострадал при пожаре и был уничтожен взрывом. Возведенный в 1478–1481 гг. в центре обители четырехстолпный трехапсидный крестово-купольный Спасо-Преображенский собор был взорван в 1937 г. ради кирпича для строительства.

Так что же видел повествователь? Как принял он колоколенку за царственный храм? И здесь вступают в свои права визионерские особенности жанра, позволившие астафьевскому повествователю-тайновидцу реконструировать в своем воображении *весь целиком образ храма*, основываясь на его фрагменте. Потому и финал астафьевского видения исполнен колебания между мечтой и реальностью, грезой и явью. Жанровое колебание относит читателя и к популярному в Средневековье жанру чуда, нередко (как в «Житии Кирилла Белозерского») сопровождавшего видение.

> Я смотрел на залитый солнцем храм. Озеро уже распеленалось совсем, туманы поднялись высоко, и ближний берег темнел низкими лесами, а дальний вытягивался рваным пояском. Среди огромного, бесконечно переливающегося бликами озера стоял на льду храм — бе-

лый, словно бы хрустальный, и все еще хотелось ущипнуть себя, увериться, что все это не во сне, не миражное видение, на которое откуда бы ты ни смотрел, все кажется — оно напротив тебя, все идет будто бы следом за тобою.

Дух захватывает, как подумаешь, каким был этот храм, пока не заложили под него взрывчатку!

— Да-а, — говорит товарищ все так же угрюмо. — Такой был, что и словами не перескажешь. Чудо, одним словом, чудо, созданное руками и умом человеческим.

Я смотрю и смотрю на Спас-камень, забыв про удочку, и про рыбу, и про все на свете [1, с. 69].

Остается добавить, что видение выдающегося мастера слова сбылось на рубеже XX–XXI вв. Усилиями подвижников и церкви Спасо-Каменный монастырь и его храм с колокольней были восстановлены: *по астафьевским заветам видение преобразилось в реальность!*

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1 *Астафьев В.П.* Видение // *Астафьев В.П.* Собр. соч.: в 15 т. Красноярск: Офсет, 1997. Т. 7. С. 66–69.

2 БЛДР / РАН ИРЛИ; под ред. Д.С. Лихачева, Л.А. Дмитриева, А.А. Алексеева, Н.В. Понырко. СПб.: Наука, 1999. Т. 7: Вторая половина XV века. 581 с.

3 *Большакова А.Ю.* Образ читателя как литературоведческая категория // Известия АН. Серия литературы и языка. 2003. Т. 62. № 2. С. 17–26.

4 *Гуревич А.Я.* Западноевропейские видения потустороннего мира и «реализм» средних веков// Труды по знаковым системам. Тарту, 1977. Вып. 411. С. 3–27.

5 *Ковалева Т.И.* Видения в агиографических памятниках древнерусской литературы XIII–XVII вв.: жанровая эволюция и сюжетосложение: автореф. дис… канд. филол. наук. Томск, 2017. 20 с.

6 *Ромодановская Е.К.* Рассказы сибирских крестьян XVII–XVIII вв. о видениях (К вопросу о специфике жанра видений) // *Ромодановская Е.К.* Сибирь и литература. XVII век. Новосибирск: Наука, 2002. С. 292–313.

7 *Распутин В.Г.* Видение // *Распутин В.Г.* Собр. соч.: в 2 т. (Серия «Русский путь»). Калининград: ФГУИПП «Янтарный сказ», 2011. Т. 2. С. 626–632.

8 *Трофимова Н.В.* Своеобразие жанра видений // *Трофимова Н.В.* Поэтика древнерусского воинского повествования. М.: МПГУ, 2017. С. 178–190.

9 *Цветова Н.Г.* Тема «продолжения жизни» в прозе В. Г. Распутина: рассказ «Видение» // Творчество В.Г. Распутина в социокультурном и эстетическом контексте эпохи. М.: Прометей, 2012. С. 236–245.

10 *Шашков А.Т.* Брань, борода и немецкое платье (по материалам урало-сибирских «видений» XVII–XVIII вв.) // Ежегодник НИИ русской культуры Уральского гос. ун-та. 1995–1996. Екатеринбург: УрГУ, 1997. С. 28–38.

REFERENCES

1 Astafyev V.P. Videniye [Vision]. *Sobraniye sochineniy: v 15 t.* [Collective Works: in 15 vols.]. Krasnoyarsk, Ofset Publ., 1997, vol. 7, pp. 66–69. (In Russian)

2 *Biblioteka Literatury Drevney Rusi* [Library of Old Russian Literature], RAN IRLI, eds. by D.S. Likhachev, L.A. Dmitriyev, A.A. Alekseyev, N.V. Ponyrko. St. Petersburg, Nauka Publ., 1999. Vol. 7. 581 p. (In Russian and Old Russian)

3 Bolshakova A.Yu. Obraz chitatelya kak literaturovedcheskaya kategoriya [The Image of the Reader as a Literary Category]. *Izvestiya AN. Seriya literatury i yazyka*, 2003, vol. 62, no 2, pp. 17–26. (In Russian)

4 Gurevich A.Ya. Zapadnoyevropeyskiye videniya potustoronnego mira i “realizm” srednikh vekov [Western European Visions of the Other World and the “Realism” of the Middle Ages]. *Trudy po znakovym sistemam* [Works on Sign Systems], 1977, issue 411, pp. 3–27. (In Russian)

5 Kovaleva T.I. *Videniya v agiograficheskikh pamyatnikakh drevnerusskoy literatury XIII–XVII vv.: zhanrovaya evolyutsiya i syuzhetoslozheniye* [Visions in Hagiographic Monuments of Old Russian Literature of 13th–17th Centuries: Genre, Evolution and Plot: PhD thesis, summary]. Tomsk, 2017. 20 p. (In Russian)

6 Romodanovskaya E.K. Rasskazy sibirskikh krestian XVII–XVIII vv. o videniyakh (K voprosu o spetsifike zhanra videniy) [Stories of Siberian Peasants 17th–18th Centuries. About Visions (to the Question of the Specifics of the Genre of Visions)]. Romodanovskaya E.K. *Sibir i literatura. XVII vek* [Siberia and Literature. 17th century]. Novosibirsk, Nauka Publ., 2002, pp. 292–313. (In Russian)

7 Rasputin V.G. Videniye [Vision]. *Sobraniye sochineniy: v 2 t.* [Collective Works: in 2 vols.]. (Seriya “Russkiy put”). Kaliningrad, FGUIPP “Yantarnyy skaz” Publ., 2011, vol. 2, pp. 626–632. (In Russian)

8 Trofimova N.V. Svoeobrazie zhanra videniy [The Originality of the Genre of Visions]. *Poetika drevnerusskogo voinskogo povestvovaniya* [Poetics of the old Russian Military Narrative]. Moscow, MPGU Publ., 2017, pp. 178–190. (In Russian)

9 Tsvetova N.G. Tema “prodolzheniya zhizni” v proze V.G. Rasputina: rasskaz “Videniye” [The Theme of “Continuation of Life” in V.G. Rasputin’s Prose: the Story *Vision*]. *Tvorchestvo V.G. Rasputina v sotsiokulturnom i esteticheskom kontekste epokh* [Creativity of V.G. Rasputin in the Socio-Cultural and Aesthetic Context of the Era]. Moscow, Prometey Publ., 2012, pp. 236–245. (In Russian)

10 Shashkov A.T. Bran’, boroda i nemetskoye platye (po materialam uralo-sibirskikh “videniy” XVII–XVIII vv.) [The Battle, Beard and German Dress (Based on the Materials of the Ural-Siberian “Visions” of the 17th–18th Centuries)]. *Ezhegodnik NII russkoy kultury Uralskogo gos. un-ta. 1995–1996* [Yearbook of the Research Institute of Russian Culture of the Ural State University 1995–1996]. Ekaterinburg, UrGU Publ., 1997, pp. 28–38. (In Russian)

Об авторе / About author

Алла Юрьевна Большакова — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия.

E-mail: allabolshakova@mail.ru

Alla Yu. Bolshakova — DSc in Philology, Leading Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.

E-mail: allabolshakova@mail.ru